

GUIDO PADUANO

L'ARRESTO DEL TEMPO DRAMMATICO NELLA *SALOMÉ* DI OSCAR WILDE

ABSTRACT: This paper deals with the protagonist of Oscar Wilde's *Salome*. Throughout the whole play, Salome is a dominant figure, and her soft power ends up annihilating any other form of power – that of Narraboth, that of Herodias, that of Herod, and ultimately even that of Iokanaan. The paper analyses Salome's power instance by means of a close reading of her rhetorical strategies: by refusing dialogue as a form of interpersonal and dramatic development, Salome halts the dramatic time of the play.

KEYWORDS: Wilde; Salome; dramaturgy; colours; protagonist.

Sia stata pensata o no per Sarah Bernhardt, *Salomé* si fonda soprattutto sul protagonismo di una figura femminile dominante, che riduce a funzione di sé ogni altro personaggio: dapprima Narraboth, il giovane capitano delle guardie perdutoamente innamorato di lei, che viola il divieto di Erode per consentirle il contatto col profeta Iokanaan, e che in seguito le sue profferte amorose per Iokanaan porteranno al suicidio; poi lo stesso patrigno che, impegnato a soddisfare qualunque sua richiesta in compenso della danza dei sette veli compiuta per lui, invano tenta di sottrarsi alla richiesta effettiva, che è quella di avere la testa del profeta, e in questo tentativo rivela tutta l'inanità del suo potere. Ma anche Erodiade, che si accoda all'aggressività della figlia verso Erode e alla condanna di Iokanaan, con una polemica querula e stizzosa che in sostanza la rende ridicola e le assegna il compito di lumeggiare per contrasto la figura tragica e solitaria di Salomé: semplicemente *ex silentio*, con una sprezzante assenza di considerazione, la protagonista riduce all'irrelevanza il ruolo della madre.

Per ognuno di questi rapporti risulta evidente che la prevalenza semiotica si associa a uno schiacciante predominio personale ed esistenziale, ed è la struttura formale che lo veicola: non è così invece nel confronto scenico col profeta, che Salomé non riesce ad annientare come fa con gli altri, pur mettendo tutta se stessa nel desiderio di impadronirsi di lui. O meglio ci riesce solo attraverso l'eliminazione fisica dell'amato, che confina il soddisfacimento del desiderio nell'oggettualità macabra.

Intendo portare l'attenzione sulle strategie retoriche con cui Salomé afferma la propria volontà, comunque irriducibile, sia quando si presenta come addirittura indiscutibile (verso Narraboth ed Erode), sia quando si articola nell'apparenza della disponibilità e del ripensamento (verso Iokanaan).

L'irriducibilità fa pensare a grandi personaggi del teatro classico, soprattutto di Sofocle: parallelo che sembrerà non troppo incongruo alla luce dell'operazione di Strauss, che strutturerò come gemelle *Salome* e *Elektra*.

Conformemente alle leggi non scritte dello spettacolo teatrale, valide anche per gli atti unici, l'entrata in scena della protagonista è ritardata rispetto all'incipit, una scena di ambientazione nella quale spicca dall'inizio il tema della bellezza di Salomé, attraverso lo sguardo ossessivo di Narraboth, che per questo viene criticato dal paggio di Erodiade:

Vous la regardez toujours. Vous la regardez trop. Il ne faut pas regarder les gens de cette façon ... il peut arriver un malheur.

Da fuori scena si sente poi il proclama evangelico di Iokanaan, che annuncia la venuta di Cristo.

Lo stesso sguardo di Narraboth assume le funzioni paratestuali della didascalia, quando segue i passi di Salomé che abbandona la tavola del tetrarca per venire nei pressi della cisterna-prigione, con l'"air très ennuyé," e soprattutto infastidita dallo sguardo, anch'esso insistente, di Erode, anch'esso segnale di investimento erotico e in quanto tale demonizzato:

Je ne resterai pas. Je ne peux pas rester. Pourquoi le tétararque me regarde-t-il avec ses yeux de taupe sous ses paupières tremblantes? ... C'est étrange que le mari de ma mère me regarde comme cela. Je ne sais pas ce que cela veut dire ... Au fait, si, je le sais.

La ricorrenza tematica suggerisce che la negatività comunque incombe sull'eros maschile, sull'*amour-passion* come sulla grezza lussuria, che più oltre si incrociano quando Erode commenta così il suicidio del giovane siriano, suggerendo un embrione di rivalità o di gelosia:

Il avait des yeux très langoureux. Je me rappelle que je l'ai vu regardant Salomé d'une façon langoureuse. En effet, j'ai trouvé qu'il l'avait un peu trop regardée.

La frase suona provocatoria a Erodiade che subito gli rinfaccia che "Il y en a d'autres qui la regardent trop," per passare poi dall'allusione a ripetute aggressioni e proibizioni: "je vous ai dit de ne pas la regarder, il ne faut pas la regarder," tanto che il tetrarca si spazientisce a sua volta: "vous ne dites que cela." Poi peraltro si allineerà alla superstizione del paggio ("il ne faut regarder ni les choses ni les personnes"), lui che dalla superstizione è ossessionato, e a più riprese dichiara di sentire "un battement d'ailes dans l'air, un battement d'ailes gigantesques."

Dal deprimente battibecco coniugale Salomé si distacca: indifferente alle *avances* lo era già da quando la voce altitonante del profeta aveva suscitato in lei un immediato interesse.

Due volte chiede se il profeta è un vecchio, un'idea ispirata dalla violenta autorevolezza del suo discorso, e contro la quale sente il bisogno, delizioso e infantile, di essere rassicurata, per instaurare un rapporto che la affascina, innescato forse da una sotterranea condivisione dell'aggressività che egli manifesta nei confronti di Erodiade, oggetto di un'implacabile condanna morale, e di Erode, che di lui, secondo Salomé, ha paura.

Di conseguenza esprime l'intenzione di vedere Iokanaan. Il condizionale "je voudrais bien lui parler" viene presto rettificato dall'indicativo "je veux lui parler," col solo risultato, simmetrico, che da una risposta del primo soldato cauta come "J'ai peur que ce soit impossible, princesse," cortese eufemismo per comunicare il decreto tassativo di Erode, che ha vietato perfino al Gran Sacerdote di parlare a Iokanaan, si passa al successivo perentorio "c'est impossible, princesse."

Da parte di Salomé, questa rinuncia alla formula dubitativa è la sola articolazione e che coinvolga il suo atteggiamento, che da allora in poi è immutabile: può solo, e deve, essere ripetuto restando del tutto refrattario alle reazioni degli interlocutori.

Dubitativo è invece ancora l'intervento di Narraboth in soccorso del suo subordinato ("en effet, princesse, il vaudrait mieux retourner au festin"), ma Salomé passa a un'ingiunzione scopertamente pragmatica ("faites sortir le prophète") che al successivo rifiuto concentra sulla ripetizione una insistenza faticosa: "Vous ne m'avez pas entendue? Faites le sortir. Je veux le voir."

A questo punto i soldati non hanno altra via che affidare al loro capo la responsabilità della scelta, e quindi il discorso di Salomé si indirizza a Narraboth, acquisendo dalla consapevolezza della sua passione toni intimi e una complicità strumentale. Ma richiamare questa intimità ("J'ai toujours été douce pour vous"), promettere un fiore e un sorriso, come fa in successione (tra le due promesse passa l'ultima disperata negazione di lui, patetizzata da un raddoppiamento melodrammatico, "je ne peux pas, je ne peux pas"), non comporta in nessun modo avviare una trattativa con l'interlocutore, non comporta rivolgergli una preghiera, e neppure una ingiunzione, come quella che aveva rivolto ai soldati. Implica invece attingere un livello di autocoscienza demiurgica ancora superiore, con la certezza previa che il suo desiderio sia esaudito: "vous ferez cela pour moi, n'est-ce pas, Narraboth?"

In una successiva climax Salomé trasferisce questa certezza dalla propria interiorità a quella dell'uomo, ma riservando a se stessa la soglia di un sapere di secondo grado:

Régardez-moi, Narraboth. Régardez-moi. Ah! Vous savez bien que vous allez faire ce que je vous demande. Vous le savez bien, ne c'est-ce pas? ... Moi, je le sais bien.

In questo modo, la volontà della protagonista acquisisce lo statuto di una fatalità a cui Narraboth si piega, spogliato ormai di ogni resistenza.

La scena richiede un commento per le sue chiare valenze metalinguistiche: essa infatti smentisce le regole ordinarie della conversazione, che prevedono una cooperazione fondata sul contributo progressivo degli interventi alternati dei partecipanti, mentre qui abbiamo un asserto monolitico indifferente a ogni replica.

Ma c'è di più: se è vero, come dice Borges, che ogni ripetizione costituisce un'infrazione dell'ordine e del regime del tempo, quello che è minacciato dalla irremovibilità di Salomé è lo specifico regime del tempo drammatico che, in un teatro di parola qual è quello occidentale, è intesa come avanzamento dell'azione quale conseguenza del dialogo che ne esprime il divenire.

Il messaggio derivante è l'eliminazione del divenire a pro di un'ontologia intoccabile, che è altresì una fra le più perfette rappresentazioni dell'autosufficienza demiurgica.

Lo stesso schema discorsivo e scenico si riproduce dopo la danza, quando per Salomé è il momento di riscuoterne il compenso. Qui l'interlocutore è Erode, mentre le sporadiche intromissioni di Erodiade suonano come un fastidioso ma innocuo rumore: contro l'onnipotenza interiore di Salomé va dunque a scontrarsi tutto e solo il potere mondano, che ha avuto la iattanza contraddittoria di proclamarsi vincolato da se stesso:

Et je n'ai jamais manqué a ma parole. Je ne suis pas de ceux qui manquent a leur parole. Je ne sais pas mentir. Je suis l'esclave de ma parole, et ma parole c'est la parole d'un roi.

È infatti Erode, con correttezza contrattuale, a introdurre l'argomento, entusiasta per lo spettacolo e ancor più per la condiscendenza di Salomé nei suoi confronti, che ha cura di far notare malignamente a Erodiade. La risposta di Salomé ci lascia in dubbio se si interrompa per maliziosa aposiopesi, o venga interrotta dall'espansività fiduciosa e cieca di Erode: "Je veux qu'on m'apporte présentement dans un bassin d'argent..."

Comunque sia, la sospensione permette alla frase di conservare una tonalità tranquillizzante e conservativa, con l'accento posto su valori 'borghesi' (lusso, eleganza, decoro). Tanto più esplosiva risulta la conclusione laconica: "La tête d'Iokanaan."

La prima reazione di Erode è altrettanto laconica ("non, non"), ma con connotazione opposta, non di sicurezza ma di smarrimento balbettante. La mossa successiva è l'attribuzione della responsabilità a Erodiade, che si è precipitata ad approvare la macabra richiesta:

Non, non, Salomé. Vous ne me demandez pas cela. N'écoutez pas votre mère. Elle vous donne toujours des mauvais conseils. Il ne faut pas l'écouter.

La via per sottrarsi alla stretta è dunque quella di negare autenticità al desiderio di Salomé trattandolo da riflesso passivo di una volontà esterna e per di più screditata: l'assunto è tanto incompatibile con la presenza scenica di Salomé, che viene smentito con tranquillità piana e non polemica: "Je n'écoute pas ma mère. C'est pour mon propre plaisir que je demande la tête d'Iokanaan dans un bassin d'argent."

Non sfuggirà la crescita del livello emotivo che comporta l'introduzione in questo contesto della dimensione del piacere, che in modo provocatorio accetta il rischio di slittare su quella della perversione.

Di contro, Erode le oppone una teoria di enunciati 'ragionevoli': prima, la rivendicazione delle proprie benemeritenze: "Je n'ai jamais été dur envers vous." Colpisce la sovrapposibilità con l'argomento usato da Salomé con Narraboth ("J'ai toujours été douce pour vous"); ma se si risolve in controcanto ironico di quello, è perché la sua inefficacia, anzi peggio la sua natura controproducente, è garantita dall'emergere in Erode di un inatteso lapsus: "je vous ai toujours aimée ... peut être, je vous ai trop aimée."

Nel *trop* emerge la presa d'atto della passione unilaterale e sgradita, che poco dopo, rovesciando l'argomento, verrà presentata vittimisticamente come causa della stravagante pretesa di Salomé:

Non, non, vous ne voulez pas cela. Vous me dites cela seulement pour me faire de la peine, parce que vous ai regardée pendant toute la soirée.

Spuntata la mozione degli affetti, Erode ripiega su un altrettanto *raisonnable* ribrezzo fisico per la scelta di Salomé:

c'est horrible, c'est épouvantable de me demander cela. Au fond, je ne crois pas que vous soyez sérieuse. La tête d'un homme décapité, c'est une chose laide, n'est-ce pas? ce n'est pas une chose qu'une vierge doit regarder. Quel plaisir cela pourrait-il vous donner? Aucun.

Suona insicura la domanda retorica che contesta a Salomé il *plaisir* da lei rivendicato, e in assenza di risposta il discorso scivola altrove, innescando la lussureggiante sfilata dei possibili compensi sostitutivi, che inizia con la descrizione dello smeraldo più grande che ci sia al mondo, più grande di quello che porta al dito l'imperatore.

L'ormai prevedibile replica di Salomé ("Je demande la tête d'Iokanaan") è sottolineata dal tetrarca in penosi termini faticosi ("vous ne m'écoutez pas, vous ne m'écoutez pas"), prima di lanciarsi in un'ulteriore e amplificata immagine del lusso: i meravigliosi pavoni bianchi col becco dorato, offerti prima in numero di cinquanta (la metà di quelli posseduti), poi, in un crescendo spontaneo, nella totalità.

Al ripetersi del ritornello di Salomé, tiene dietro un intervallo occupato dai motivi che impongono di risparmiare Iokanaan, e sono organizzati essenzialmente, più che da esigenze di opportunità politica appena accennate, dal terrore superstizioso e dai relativi presagi. All'insuccesso di questo tentativo, Erode torna a ripetere desolato "vous voyez, vous ne m'écoutez pas:" ancora una volta l'atteggiamento di Salomé fa da modello al suo, ma in lui la ripetitività non è coerenza, piuttosto coazione a ripetere.

L'estremo sforzo è compiuto da Erode squadernando tutti i forzieri reali, elencando i gioielli più preziosi in una fantasmagoria di colori e approdando infine alla promessa di oggetti interdetti: "je te donnerai le manteau du grand prêtre, je te donnerai le voile du sanctuaire."

Quando ancora una volta la risposta di Salomé è la medesima, al tetrarca non resta che arrendersi: “qu'on lui donne ce qu'elle demande.”

In mezzo tra queste due scene, delle quali ritengo che sia risultata chiara la sovrapponibilità, si colloca quella dove si esplicita la passione che sta all'origine di entrambe: il dialogo con Iokanaan, che ne è l'oggetto.

Le maledizioni del profeta investono Erode ed Erodiade, ed escludono esplicitamente la sconosciuta che si trova di fronte, e che lo guarda fisso, commettendo ai suoi occhi la stessa violazione che Narraboth ed Erode compiono verso di lei:

qui est cette femme qui me regarde? Je ne veux pas qu'elle me regarde. Pourquoi me regarde-t-elle avec ses yeux d'or sous ses papiers dorés? Je ne sais pas qui c'est. Je ne veux pas le savoir. Dites-lui de s'en aller. Ce n'est pas à elle que je veux parler.

Ma quando Salomé, contravvenendo alle sue parole, dichiara la propria identità, Iokanaan la respinge *a fortiori*, facendole il primo torto, che è quello di rapportarla alla madre presupponendo una sua identità con lei, come sappiamo che poi farà Erode:

N'approchez pas de l'élú du Seigneur. Ta mère a rempli la terre du vin de ses iniquités, et le cri de ses péchés est arrivé aux oreilles de Dieu.

Assistiamo dunque a un paradosso: alla persona che esercita sull'azione un dominio assoluto non spetta nemmeno il riconoscimento minimale di persona autonoma; ma il suo dominio consiste anche della suprema capacità di non curarsene, come fa in questa occasione, manifestando soltanto il fascino della voce che la 'inebria'. Del successivo invito a cercare salvezza presso il Figlio dell'uomo, raccoglie solo l'eventualità che il Figlio dell'uomo sia bello come il profeta che le sta davanti, e finalmente gli rivolge una serie di tre avances amorose organizzate nella loro espressione da una intensa ossessione coloristica.

La prima è il desiderio del corpo amato perché bianco. Bianco come il giglio e la neve, vergini entrambi, più bianco delle rose d'Arabia, dei piedi dell'aurora...

Nel discorso finale Salomé ripercorrerà con un'attenzione privilegiata questo motivo:

ton corps était une colonne d'ivoire sur un socle d'argent. C'était un jardin plein de colombes et de lis d'argent. C'était une tour d'argent ornée de boucliers d'ivoire.

Metafore ovvie che l'insistenza tematica rende ossessiva, e metafore ricercate, che culminano in quella che ha valore portante nella costruzione della drammaturgia, l'immagine della luna: “il sein de la lune quand elle couche sur le sein de la mer.”

Salomé aveva commentato così l'apparizione di Iokanaan:

Il ressemble à une mince image d'ivoire. On dirait une image d'argent. Je suis sûre qu'il est chaste, autant que la lune. Il ressemble à un rayon d'argent. Sa chair doit être très froide, comme de l'ivoire.

La castità della luna l'aveva colpita già prima:

On dirait une toute petite fleur d'argent. Elle est froide et chaste, la lune. Je suis sûre qu'elle est vierge. Elle a la beauté d'une vierge. Oui, elle est vierge. Elle ne s'est jamais souillée. Elle ne s'est jamais donnée aux hommes, comme les autres Déeses.

Il candore che nell'*Otello* di Shakespeare era l'icona della virtù calunniata di Desdemona, qui assume lo stesso valore, complementare e antifrastico al desiderio sessuale.

Ma poco oltre, su Iokanaan ricade l'accusa di aver privato lei, invece, della castità virginale, per il solo motivo di aver suscitato il suo desiderio:

ni les fleuves ni les grandes eaux pourraient éteindre ma passion!... j'étais une princesse, tu m'as dédaignée. J'étais vierge, tu m'as déflorée. J'étais chaste, tu as rempli mes veines de feu.

L'inversione dei ruoli ha il senso della *coincidentia oppositorum* come declinazione della totalità assoluta che è pertinenza dell'eros; ma ad essa Salomé era disposta fin dall'incipit del dramma, ricevendo insieme dalla passione idealizzante di Narraboth la connotazione del candore e quella lunare (assieme a un lampo profetico sull'immagine della danza). Replicando all'inquieta osservazione che il paggio fa della luna, egli commenta:

elle a l'air très étrange. Elle ressemble à une petite princesse qui porte un voile jaune, et a des pieds d'argent. Elle ressemble à une princesse qui a des pieds comme des petites colombes blanches... on dirait qu'elle danse.

E poi tornerà a dire che la luna, "à travers les nuages de mousseline, sourit comme une petite princesse."

Ma la dimensione lirica del candore si avviluppa in ridondanze e ossessività, sempre ad opera di Narraboth, così Salomé "ressemble au reflet d'une rose blanche dans un miroir d'argent." Poi:

ses petites main blanches s'agitent comme des colombes qui s'envolent vers leurs colombiers. Elles ressemblent à des papillons blancs. Elles sont tout au fait comme des papillons blancs.

E ancora:

elle est comme une colombe qui s'est égarée... elle est comme un narcisse agité du vent... elle ressemble à une fleur d'argent.

Come si vede, un immaginario fin troppo compatto, che conosce una sola variante disforica, il pallore come versione malata del candore.

Narraboth la condivide con Erode, che poco prima della danza nota lo strano pallore della figliastra, e poi si avventura in un percorso immaginoso analogo, se pure abbreviato:

Ah! Vous allez danser pieds nus! C'est bien! C'est bien! Vos petits seront comme des colombes blanches. Ils ressembleront à des petites fleurs blanches, qui dansent sur un arbre ...

Erode diverge invece dalla mitologia lunare come l'abbiamo finora considerata; per la sua *Weltanschauung* grossolana e lussuriosa la luna è tutt'altro che casta:

La lune a l'air très étrange ce soir. N'est-ce pas que la lune a l'air très étrange? On dirait une femme hystérique, une femme hystérique qui va cherchant des amants partout. Elle est nue aussi. Les nuages cherchent à la vestir, mais elle ne veut pas. Elle chancelle à travers les nuages comme une femme ivre ... je suis sûr qu'elle cherche des amants.

In effetti per Erode il colore della luna non è bianco, ma rosso, riproducendo l'impressione lasciata in lui dalle minacciose profezie di Iokanaan, e alludendo al sangue di Narraboth sul quale Salomé sta per danzare.

Ma torniamo al dialogo tra Salomé e Iokanaan: al suo rifiuto, rivestito della massima generalizzazione ("c'est par la femme que le mal est entré dans le monde"), Salomé ritratta il proprio encomio, fingendo che il rifiuto investa, al contrario, la massima particolarità, il corpo inteso come non esaustivo della persona. E a questo rifiuto si associa per amore, attribuendo allo stesso corpo e allo stesso colore bianco valenze negative: abbandonate le immagini dell'avorio e dell'argento, diventa pertinente quella del *mur de plâtre* e addirittura quella lessicalizzata e un po' triviale (nonostante i possibili echi evangelici) del *sepulcre blanchi*.

La sua disponibilità alla contraddizione realizza per paradosso una decisione altrettanto irremovibile quanto quella dell'unico interlocutore degno che abbia nel dramma nel riaffermare con immutata forza il desiderio amoroso. Appellandosi alla scomposizione analitica dell'oggetto che è tradizionale nel linguaggio amoroso, Salomé ora sposta l'investimento emotivo sul nero dei capelli, anche qui portati a similitudini realistiche (l'uva, il cedro del Libano) e surreali (la notte, il silenzio). Nell'*imagerie* complessiva questa tonalità coloristica è meno indagata; però all'entrata di Iokanaan Salomé era rimasta turbata dai suoi occhi:

on dirait des trous noirs laissés par des flambeaux sur une tapisserie de Tyr. On dirait des cavernes noirs où demeurent des dragons, des cavernes noires d'Egypte où les dragons trouvent leur asile. On dirait des lacs noirs troublés par des lunes fantastiques ...

All'ulteriore rifiuto del profeta, i capelli vengono sconfessati con l'immagine classica dei serpenti di Medusa, oltre che con la loro somiglianza con una corona di spine, che torna a sollecitare inquietamente il repertorio cristiano.

Al loro posto si individua il definitivo oggetto erotico nella bocca, il cui colore è il rosso, che non sollecita nell'immediato quell'associazione col sangue che il profeta, e sulla sua scia Erode, riprendono da una tradizione millenaria (si pensi solo all'*Agamennone* di Eschilo).

Si sviluppa invece un'opposizione coloristica che è nient'altro che un modo sontuoso di indicare il rapporto fisiologico, insieme di appartenenza e differenziazione, che intercorre tra un organo (la bocca) e la totalità del corpo:

Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée per un couteau d'ivoire.

Poi la serie delle figure si fa torrenziale: rossa più degli squilli di tromba, segnale di regalità e di violenza (preziosa sinestesia), dei piedi dei vendemmiatori, delle colombe sacre (variazione inattesa del motivo che è stato simbolo topico del candore), di un cacciatore bagnato dal sangue della sua preda, di oggetti preziosi ancora pertinenti alla regalità, il ramo di corallo, il cinabro, l'arco del sovrano di Persia.

Al culmine del discorso amoroso, il suicidio di Narraboth si presenta come un dettaglio accidentale per le due personalità dominanti, che adesso si fronteggiano entrambe con ripetitività inflessibile in un muro contro muro: Iokanaan fermo sui suoi *arrière* e *jamais* e sulle sue maledizioni, Salomé sulla manifestazione pragmatica del desiderio, prima dichiarata in termini di richiesta ("laisse-moi baiser ta bouche"), poi trasformata in occupazione certa del futuro "je baiserais ta bouche, Iokanaan."

Sul piano meramente discorsivo, dunque, lo scontro dialogico si chiude senza vinti e vincitori, a differenza degli altri in cui abbiamo visto impegnata Salomé; è pur vero che le sue estreme parole, rivolte alla testa mozza dell'amato, certificheranno una vittoria, dapprima come un futuro a cui non può più opporsi nessun ostacolo:

Ah! Tu n'as pas voulu me laisser baiser ta bouche, Iokanaan. Eh bien! Je la baiserais maintenant. Je la mordrai avec mes dents comme on mord un fruit mûr. Oui, je baiserais ta bouche, Iokanaan. Je te l'ai dit, n'est-ce pas? Je te l'ai dit. Eh bien! Je la baiserais maintenant.

E l'explicit, appena prima del brutale assassinio che costituisce la squallida rivincita di Erode, rimarca la vittoria e la moltiplica ancora più volte nella dizione, spostandola in un passato irrevocabile: "j'ai baisé ta bouche, Iokanaan."

L'intensità dell'ultimo discorso svela l'avversario segreto che secondo Salomé ha animato la resistenza invincibile del profeta:

ah! Pourquoi ne m'as-tu pas regardée, Iokanaan? Derrière tes mains et tes blasphèmes tu as caché ton visage. Tu as mis sur tes yeux le bandeau de celui qui veut voir son Dieu. Eh bien, tu l'as vu, ton Dieu, Iokaan, mais moi, moi... tu ne m'as jamais vue. Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée.

Il rimpianto di Salomé, tuttavia, approda all'estremo trionfalismo: "le mystère de l'amour est plus grand que le mystère de la mort."

Ma è ancora un paradosso, perché la morte è lo strumento perverso di cui si è servito l'amore.

